REVISTA *LUMEN ET VIRTUS*
ISSN 2177-2789
VOL. I Nº 2 Maio/2010

LITERATURA, FOTOGRAFIA E O RETRATO DA MODERNIZAÇÃO DE PARIS, A CAPITAL DO SÉCULO XIX

Prof. Marcos Fabris[1]

http://lattes.cnpq.br/4478948224543956

RESUMO - Este artigo pretende discutir as relações entre literatura e fotografia no âmbito dos processos de modernização que se iniciam na Paris do século XIX, tecendo comentários sobre a produção do fotografo francês Eugène Atget e o Naturalismo de Émile Zola.
PALAVRAS-CHAVE - Literatura, Fotografia, Atget, Zola.

ABSTRACT - This article intends to discuss the relationship between literature and photography regarding the processes of modernization which take place in Paris in the 19th century, commenting on the artistic-photographic production of Eugène Atget and the Naturalism of Émile Zola.

KEYWORDS - Literature, Photography, Atget, Zola.

Não existem, nas vozes que escutamos,
ecos de vozes que emudeceram?
(BENJAMIN, 1993, p. 223)

Todos sabemos que a palavra de ordem neo-liberal continua sendo a modernização. As tentativas de desmascarar seus interesses e contradições são comumente atacadas ou mal-compreendidas, mesmo pela crítica de esquerda (que insiste em lutar batalhas da cultura, não do capital), sobretudo no momento do pós-modernismo, com seus golpes fatais na insistência em destruir tentativas de articulação de perspectivas históricas abrangentes, racionais e totalizantes[2]. A

[1] Doutorando no programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo – FFLCH. marcosfabris@usp.br
[2] No caso brasileiro, o mapeamento do desmonte de uma situação política e artística, favorável não apenas ao florescimento de uma crítica de esquerda consequente a respeito do processo de modernização, mas também à formação de um público mais informado e politizado, fora feito já em 1969 no artigo *Cultura e política, 1964-1968 alguns esquemas*, de

produção artística contemporânea que pretende refletir de modo consequente sobre as questões ligadas ao processo de modernização pelo qual passa o mundo, agora em âmbito globalizado, deve, necessariamente, interrogar-se sobre as possíveis relações entre, por um lado, o processo de modernização pelo qual são obrigados a passar os excluídos (além dos que, graças a esse mesmo processo, passaram a sê-lo) e, por outro, o preço cobrado em material humano pelo processo que os exclui, e que neste momento é comumente percebido como um movimento histórico irreversível. Como relacionar-se hoje de maneira judiciosa com as ideias dominantes impostas pelo capitalismo, presentes tanto nas nações centrais quanto nas periféricas, sem perder de vista realidades e interesses próprios de uma classe, quando alguns dos mais eficazes instrumentos de mapeamento e cognição (leia-se produção crítica) parecem encontrar-se em letargia apologista, deslumbrada ou simplesmente fora do mundo? Adicionemos a isso o desconhecimento por parte da crítica especializada de algumas das matrizes artísticas mais relevantes da tradição crítico-artística, ou seja, o repertório das forças produtivas pertencentes à tradição de questionamento ou recusa do modelo de modernização imposto desde o século XIX (uma estética antiburguesa), e teremos um diagnóstico preciso sobre as razões da incompreensão dos usos e funções deste tipo de fazer artístico. Daí a urgência de mapear tal tradição, resgatando os significados históricos originais de alguns dos procedimentos formais por ela utilizados para, dessa maneira, recuperar a chave alegórica perdida de temas, figuras e procedimentos técnicos e artísticos, compreendendo seus usos, alcances e, por conseguinte, a extensão de sua validade como arma de aclaramento do presente no momento da pós-modernidade. Pretendo neste momento dar um passo rumo à identificação de uma destas matrizes, a saber, a produção artístico-fotográfica do fotógrafo francês Eugène Atget.

A Haussmannização de Paris

Atget (1857–1927) nasceu e viveu sob o signo da modernização de Paris, empreitada encabeçada a partir de 1853 pelo Barão Georges-Eugène Haussmann, o prefeito escolhido por Louis-Napoléon. Uma sucinta descrição desse processo é importante para contextualizar alguns dos

Roberto Schwarz. In SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. As ideias nele contidas foram recentemente revisitadas por Luiz Renato Martins para "examinar o desuso da reflexão histórica nos dias de hoje [na produção artística contemporânea] e suas implicações, em vários níveis, na sua versão brasileira [que] surge como traço globalizado." Cf. MARTINS, Luiz Renato. *A situação da arte e o "pensamento único"*. In *Margem Esquerda – ensaios marxistas 5*. São Paulo: Boitempo Editorial, maio de 2005, p. 94.

porquês da produção do fotógrafo. Serei breve ao fazê-la, uma vez que estudiosos do assunto já se debruçaram exaustivamente sobre o tema em outros lugares[3].

A partir da segunda metade do século XIX a "velha" Paris desaparecia material e socialmente para dar lugar à outra, forjada segundo novas formas de configuração do capital. O prefeito da cidade, ciente de sua missão, precisa resolver os problemas de utilização de capital excedente e absorção de mão-de-obra desempregada, frutos da crise de 1848. Compreendeu de imediato que:

> Desde o início, as cidades nasceram graças às concentrações geográficas e sociais dos excedentes da produção. A urbanização sempre foi, portanto, um fenômeno de classe, uma vez que excedentes são extraídos de algum lugar e de alguém, ao mesmo tempo que o controle sobre sua distribuição encontra-se em poucas mãos. Naturalmente, este quadro geral persiste sob o capitalismo; mas, uma vez que a urbanização depende da mobilização de um excedente de produção, uma estreita conexão emerge entre o desenvolvimento do capitalismo e a urbanização. Os capitalistas devem gerar excedentes de produção para produzir excedente de valor, que devem, por sua vez, serem investidos para produzirem mais excedente de valor. O resultado desse investimento contínuo é a expansão do excedente de produção numa taxa composta – daí as curvas logísticas (dinheiro, produção e população) ligadas à história da acumulação de capital, em paralelo ao crescimento da urbanização sob o capitalismo. (HARVEY, 2008, p.24)

As decorrentes formas de organização social advindas desta dinâmica – consequente reflexo da nova geografia da cidade e o modo como o dinheiro passara a ali circular – não eram apenas redecoração cultural ou ideológica, mas imagem de uma mudança econômica global: não apenas a cidade, mas os subúrbios de Paris estavam em franco processo de (re)colonização; estes já não eram nem cidade nem campo, mas um espaço intermediário, zona híbrida entre o primeiro e o segundo. Haussmann promovera a quebra de monopólios estatais visando lucros privados (como a quebra do monopólio da companhia de táxis e o fomento à fabricação de lâmpadas de rua para a iluminação da "nova" Paris) e remodelara a cidade de tal modo a não apenas expulsar a classe trabalhadora do centro para as periferias (naturalmente a valorização do mercado imobiliário crescia em proporção geométrica em determinadas áreas da cidade e os especuladores não desprezariam tamanha

[3] Recentemente T. J. Clark reviu o processo no capítulo "*A vista de Notre-Dame*", em CLARK, T. J. *A Pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. David Harvey também o detalha exaustivamente em HARVEY, David. *Paris, Capital of Modernity*. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

oportunidade de lucro[4]), mas também para a circulação de mercadorias e tropas de soldados: o barão não desejava outras insurreições na cidade, ao menos nenhuma com chances de vitória.

"Aqui se aborda o aspecto mais importante da haussmannização: seu caráter de 'embelezamento estratégico' (a expressão data dos anos 1860). O 'fato estratégico' comanda [...] o 'retalhamento da antiga capital'. Entretanto, é Friedrich Engels quem melhor resume o desafio político-militar dos trabalhos de Haussmann: trata-se, escreve, da 'forma especificamente bonapartista de abrir longas artérias retas e largas através de bairros operários de ruas estreitas', com o objetivo estratégico de tornar 'mais difíceis [...] os combates de barricadas. Os bulevares retilíneos tinham, entre outras, a grande vantagem de permitir a utilização do canhão contra eventuais insurretos – uma situação profeticamente evocada em uma frase de Pierre Dupont, em 1849, citada por Benjamin [em *Das Passagen-Werk*] em epígrafe no capítulo sobre a haussmannização: 'as capitais palpitantes são abertas pelo canhão'.

Em resumo, os 'embelezamentos estratégicos' do barão Haussmann eram um método racionalmente planejado de cortar pela raiz qualquer desejo de revolta; e se, apesar de tudo, ela ocorresse, de esmagá-la de modo eficaz – fazendo uso do último recurso dos poderosos, segundo Benjamin, o sangue..." (LÖWY, 2006, pp. 69-70)

Ao remodelar a cidade, o barão "matara" a rua e o *quartier* para criar os *grands boulevards*. Dessa morte advêm uma série de transformações nos serviços e informações conectados de várias maneiras à vida doméstica. O contexto da indústria era o *quartier* – coeso, separado e conhecido intimamente – entrelaçando negócios e formas de sociabilidade: a burguesia "do bairro" era também parte do *quartier*. Ao homogeneizar os negócios da cidade, o prefeito de Paris abre campo desimpedido para a livre empresa: os *grands magazins* serão o signo e o instrumento da substituição de uma nova forma de capital por outra, que obedeceria a lógica geral do processo de haussmanização. (*Au Bonheur des Dames*, de Zola). A mercadoria sai do *quartier* e a compra é transformada em questão de habilidade mais ou menos impessoal; dá-se uma mudança radical na natureza dos serviços, com

[4] "'Arquiteto demolidor', Haussmann, pela abertura das grandes avenidas e bulevares, embeleza a cidade encarecendo os aluguéis, expulsando de Paris o proletariado, a tiros de canhão contra as barricadas – 1830, 1848, 1850, 1871. Haussmann concebe a metrópole, à diferença da cidade, como terreno da luta social, vê a cidade do ponto de vista do interesse capitalista. Abre Paris à especulação do grande capital financeiro, alienando seus antigos moradores, proscrevendo-os para seus arredores e periferias, utilizando a cidade diretamente como mercadoria. Com Haussmann, Paris vive 'as mais belas horas da especulação'; na modernidade, tudo é cálculo e interesse, e as avenidas abrem-se para a livre circulação do capital". Cf. MATOS, Olgária. *A cena primitiva – capitalismo e fetiche em Walter Benjamin*. In *Discretas esperanças – reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006, p. 70.

segmentação de tarefas, especialização da mão de obra, aniquilação do artesanato como sujeito histórico e consolidação do trabalho assentado no processo industrial. Em outras palavras:

> [...] a Paris de Haussmann não era uma forma neutra na qual o capitalismo casualmente se desenvolvia: era uma forma de capital, e uma das mais efetivas. As cidades estavam entre os melhores investimentos disponíveis, pelo menos nos termos do Barão Haussmann; e da massa de lucros produzidos em torno da Place de l'Alma e da rue de Turin veio o capital para financiar as novas fábricas em La Villette ou para impulsionar o movimento da La Samaritaine. Todavia, os inimigos da haussmanização queriam dizer mais ou menos que isso. Eles não tinham a noção precisa de como a obra do barão se conectava com o capitalismo, nem se interessavam por sua lógica financeira – à parte as acusações de dissimulação e desperdício. O que era vívido era a percepção de alguma espécie de vida que a haussmanização havia destruído. Diziam ter perdido a cidade, que esta lhes fora roubada. Era o seu modo de dizer que o capital invadiu e rompeu a economia do *quartier*; que se tornara uma força separada e insistente no interior do mundo do trabalho, e que o que ele destruiu era uma forma de vida que havia sido Paris para a maioria dos habitantes da cidade. (CLARK, 2006, pp. 105-106)

Quando Atget inicia seu trabalho de fotógrafo – ingressara inicialmente no conservatório de arte dramática de Paris, tornando-se comediante, para logo abandonar o teatro e se dedicar à pintura, e posteriormente à fotografia – a inexorabilidade do processo de modernização de Paris nos moldes propostos por Haussmann era *un fait accompli*. Por não ser um homem de posses[5], e dadas sua origem humilde e constantes dificuldades financeiras, não poderia senão deparar-se com tal processo, do qual seria vítima e arauto, e que apenas se intensificaria com o passar do tempo[6]. Seu mapeamento da reconstrução da cidade, sob uma lente que ampliava a substituição de uma forma de vida por outra, inclui imagens feitas em todos os bairros de Paris, seus vinte *arrondissements*, retratando dos interiores dos apartamentos burgueses, às pequenas ruas e praças que desapareciam, dos grandes bulevares que surgiam às prostitutas e os "*zoniers*", os habitantes da periferia. Ao abordar sua produção, pretendo explorar apenas alguns dos aspectos mais relevantes que encontram ecos na produção iconográfica

[5] Atget percorria a cidade tentando sobreviver da venda de suas imagens, destinadas a pintores como Derain e Braque, que por vezes as utilizavam como matrizes de seus quadros, ou a órgãos oficiais como a Biblioteca Histórica da Cidade de Paris, a Biblioteca Nacional, a Biblioteca de Artes Decorativas ou Museu Carnavalet, que as compravam para "documentar" o processo de reconstrução da cidade.

[6] No que diz respeito ao avanço do processo de modernização de Paris que adentra o século XX, ver ARANTES, O. *Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg*. In *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP, 2000.

de Sebastião Salgado. Inicio com sua tentativa de representar o que denominou "*les petis métiers*", ou os pequenos ofícios, e a forma por ele utilizada para fazê-lo.

Atget, os "*petis métiers*" e o teatro urbano

Entre 1899 e 1901 Atget busca estabelecer relações entre aqueles que executam pequenos ofícios à beira do desaparecimento e o cenário urbano da Paris *fin de siècle*. No que diz respeito à representação do trabalho, a cidade de Atget *era* os pequenos ofícios, que fotografará em espaços públicos como na famosa série de imagens feitas no pequeno mercado de rua entre a Place Saint-Médard e a rua Mouffetard, no quinto bairro da cidade. Passo a descrever algumas dessas fotografias a seguir[7].

Uma das imagens que compõe esta série retrata a praça à distância em ângulo frontal e data de 1898. Em visão panorâmica, vemos à direita parte da fachada de uma igreja que supomos ser antiga (ao menos quando comparada às outras edificações). No centro, a fachada de um edifício recoberto por uma miríade de propagandas e anúncios. Naqueles mais visíveis lê-se "*Au Bon Marché*" e, no maior deles, "*Grand bazar universel – Maison L. Demogé – 13, 15 & 19 – Ave. Des Gobelins – Maison recommendée pour son grand assortiment et vendant le meilleur marché de Paris*". Abaixo deste: "*Vins et dégustation*". À esquerda, outros edifícios recobertos por propagandas: "*Chocolat Vinay*", "*Boulangerie-pâtisserie*" e outras tantas ilegíveis. Por toda a praça circulam pedestres, negociantes e fregueses do mercado. A porção de rua representada no primeiro plano e o entorno circundado pelos edifícios através da atribuição de foco para todos os planos da imagem não deixam dúvida sobre o espaço a ser representado – e investigado: o cenário que (ainda) guarda (alguma) característica da velha Paris. Neste momento, o espectador ainda observa de longe os acontecimentos. No entanto, outras imagens da praça são feitas pelo fotógrafo, que se aproxima aos poucos até enfocar os diferentes profissionais que ali trabalham. As imagens daqueles que exercem seus pequenos ofícios são quase todas muito semelhantes: no centro as "personagens principais", ao seu lado, algum "figurante" e, no fundo, parte do "cenário" anteriormente descrito, agora desfocado. Aqui, encurtamento da profundidade significa encurtamento do ponto de vista e tal procedimento, juntamente com a

[7] As imagens aqui discutidas encontram-se em: BEAUMONT-MAILLET, Laure. *Atget Paris*. Paris: Hazan, 1992. HARRIS, David. *Eugène Atget – Itinéraires parisiens*. Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 1999. LE GALL, Guillaume. *Atget, life in Paris*. Paris: Éditions Hazan, 1998.

posição da câmera à altura do olho do fotógrafo, instalam o observador na cena retratada. Vemos assim imagens de um cesteiro que parece conversar animadamente com outra personagem da praça, da vendedora de frutas, do guarda-chuveiro, das vendedoras de ervas, de uma velha senhora florista e sua cliente ou companheira de ofício (homens, mulheres e crianças vestem-se e parecem se comportar de maneira semelhante, bastante simples, em hábitos cotidianos; isso dificulta qualquer diferenciação marcada entre "comprador" e "vendedor", uma "classe" ou "outra": ao julgar pelo "figurino" e pela "atuação", os "papéis" parecem intercambiáveis). A ênfase da imagem não recai sobre as particularidades de cada um dos indivíduos. Neste conjunto de fotografias, Atget valoriza o despojamento da particularidade, a tipificação. Deste modo, a praça é figurada como o palco da vida urbana de uma classe, onde cada personagem parece apresentar-se como um ator em seu papel característico, contracenando uns com os outros nas diversas atividades sociais e humanas que se imiscuem na tessitura da vida social.

Gostaria neste momento de ater-me à questão da atribuição de foco para este conjunto de imagens, um procedimento fundamental para a compreensão da produção iconográfica de Atget. Num primeiro momento, ao concentrar-se no "cenário" da vida urbana, a praça e suas ambiguidades visuais (o antigo – a igreja –, e o novo – os prédios –, a colonização do espaço pela mercadoria, o caos visual e a enorme quantidade de informação que mal pode ser abarcada neste "espetáculo"), Atget atribui alta qualidade focal a todos os planos da imagem, não deixando quaisquer dúvidas a respeito de cada um dos "elementos cênicos" que os compõem. No entanto, quanto mais a individualização dos ofícios na praça aumenta, maior é o efeito de desfoque utilizado pelo fotógrafo. Através deste processo, sobre o qual Atget detinha completo controle técnico, a figura do *petit métier* se "liberta" da cidade do Barão Haussmann, a qual ele não mais pertence, "destacando-se" da imagem. Possivelmente um dos melhores exemplos da utilização desta forma de representação encontra-se na imagem "*XIII – Quartier Croulebarde – un chifonnier, le matin, avenue des Gobelins (1901)*".

A fotografia nos mostra, com foco em todo o primeiro plano, um homem de corpo inteiro que puxa uma carroça repleta de sacos. Sua figura é diminuta se comparada à altura destes sacos atados por uma corda ao veículo, que ocupam grande porção da imagem. A parte inferior de seu corpo revela a perna direita à frente num evidente movimento de avanço, que forma, mesmo com o joelho levemente dobrado, uma linha reta, inclinada à esquerda em contiguidade com os sacos empilhados, criando grande movimento neste sentido. A perna esquerda, firmemente apoiada atrás, desestabiliza em alguma medida a oscilação anterior por constituir outra linha reta, inclinada à direita

e menor em tamanho que a primeira (pois extingue-se no chapéu da pequena figura). De tais retas, nasce uma tensão, não entre forças iguais, mas certamente opostas e assimétricas.

A parte superior do homem mostra braços hirtos, ombros enrijecidos e olhar fixo no observador da imagem, contradizendo o que as pernas insinuam: num jogo dialético, o *chifonnier*, em movimento truncado, avança e recua, caminha e pára. O pouco que distinguimos num segundo plano muito desfocado revela edifícios, carros e árvores num bulevar recentemente construído, área outrora reservada a artesãos e tecelões[8].

A fotografia concentra uma série de questões relevantes, a começar pela mobilidade urbana que agora se impunha àqueles que exerciam os pequenos ofícios. Os excluídos dos novos tipos de troca que aconteciam em Paris tornavam-se ambulantes, deveriam *circular* para, aspirando maior visibilidade (e aqui, qualquer semelhança com o processo de circulação do capital e das mercadorias não é mera coincidência!), maximizar seus ganhos. A imagem também fala do crescimento da cidade:

> Na segunda metade do século XIX, quando o volume diário de lixo cresceu consideravelmente com o progresso da indústria e aumento do consumo, parte da atividade dos pequenos ofícios alterou suas características e começou a ligar-se à indústria do lixo urbano. A figura do *chifonnier* apareceu como fração do *lumpenproletariat* – o último degrau da hierarquia social [...]. Ele logo se tornou parte do imaginário social, representante de uma população inteira de pequenos comerciantes e sua mobilidade social. (LE GALL, Guillaume. 1998, p. 17).

Eram estes os "profissionais" que levavam o lixo urbano para a periferia da cidade, onde, após reciclagem, retornava à metrópole na forma de novas mercadorias, outrora rejeitadas. Na maneira como foi representado nesta fotografia, o *chifonnier* é parte de uma "escultura", apresentado como um componente indissociável do restante do conjunto do qual faz parte, a carroça e o lixo a ser reciclado. Isso graças sobretudo ao valor tonal atribuído a todo o bloco do qual faz parte. Assim, não há fronteiras precisas entre o homem, a carroça e os objetos descartados: todos têm "valor cênico" semelhante. Não há hierarquia entre os diferentes elementos que compõe a imagem, o que estabelece uma nova relação material radical: ao reduzir o trabalhador (o corpo humano engajado em

[8] O Boulevard des Gobelins também resulta dos Grandes Trabalhos de modernização de Paris sob o comando do prefeito Haussmann, com arquitetura típica do período. A tradicional fábrica de tapeçaria está instalada no numero 42. No número 73 encontra-se o Théâtre des Gobelins, construído em 1869 para o empresário do meio artístico Henri Laroche, que detinha o controle de inúmeras outras salas de espetáculo do gênero na cidade. Acredito que a imagem, em certa medida, dê notícia de maneira periférica do avançado processo de mercantilização da produção artística em geral.

esforço) ao mínimo denominador comum de uma equação concebida nos termos da modernização de Paris já descritos, rebaixando-o e igualando-o ao lixo reciclável que voltará a ser consumido, Atget revela, formalmente, as contradições entre "avanço" e "retrocesso" na circulação de ambos (plasmadas no corpo do homem, completamente reificado). Aqui, o avanço, que não se dá sem resistência, *é* a marca do retrocesso: o primeiro convive com o segundo, é parte constituinte desse, e não pode senão ser o resultado final dessa operação de subtração social – a cidade se decompõe, a sociedade se arruína (pensemos nos paralelos entre Atget e a retomada da figuração do desmanche social presente na obra de Géricault). O mérito inexcedível do fotógrafo francês foi o de estabelecer relações formais entre "o público e o privado, o fora e o dentro, o passado e o presente (a História como concebida por Walter Benjamin), a embrutecedora monotonia (o reino da mercadoria) e a desordem dionisíaca final (Paris como um salão de diversões, Paris como Comuna, Paris como um diorama em chamas)"[9]. Alinha arte e crítica (uma arte dialógica e negativa) para desmascarar o engano onde ele era mais bem fundado nas aparências[10].

Tradição anti-burguesa

Em *L'Assomoir*, Zola já havia dado notícia da relação entre ambiente material e os objetos que o povoam, ao retratar um momento anterior do mesmo processo de exclusão que o fotógrafo retoma no final do século XIX e início do século XX. Atget, de par com Zola, retoma e atualiza o projeto realista: de modo semelhante, ambos parecem, como demonstrou Antonio Candido em notável observação, propor uma maneira de representação do objeto na qual "[a] ação se torna quase descrição, na medida em que os atos são manipulações; a narrativa parece uma concatenação de coisas e o enredo se dissolve no ambiente, que vem a primeiro plano através das constelações de objetos e dos atos executados em função deles. Aqui, poderíamos dizer contrariando o famoso ensaio de Lukács que descrever é narrar." (CANDIDO, 1993, p. 72)

[9] Explicito as aproximações entre a obra de Eugène Atget e os escritos de Walter Benjamin nas *Passagens*, no qual o filósofo, assim como o fotógrafo, opera como um *chiffonnier* que coleta cacos da História. Cf. CLARK, T. J. *Será que Benjamin devia ter lido Marx?* In CLARK, T. J. *Modernismos* (org. Sonia Salzstein). São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 290.
[10] A formulação é de Roberto Schwarz. In SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração.* In *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Em outras palavras, a narração (Balzac, Tolstoy) transforma-se na descrição (Zola) que pretende "emperrar" o andamento da ação burguesa. Atget, na esteira do mestre naturalista, descreve e, ao fazê-lo, enxuga e intensifica o signo até condensar a comunicação numa solicitação visual que, para além da narração, é juízo que se tece sobre o fato. Assim como no *Ratapoil* de Daumier, uma massa de cicatrizes, ativo, altivo e destituído, Atget empresta a seu *chiffonnier* uma densidade material, apresentando-o como *coisa*. A energia com a qual Daumier representava o Mal e sua sequela, descrita nos famosos versos de Baudelaire[11], encontra-se também em Atget.

A produção de imagens que "descreve" seu objeto de estudo nesses termos exige um tipo muito específico de contemplação, ensinando-nos a ver o que a ideologia encobre. Noutras palavras, promove uma (re)educação política do olhar. Daí a necessidade de recobrar a chave alegórica dos símbolos e procedimentos utilizados, bem como suas imbricações com o momento sócio-histórico com o qual se relaciona e com quem estabelece diálogo para sua posterior compreensão. O *chiffonier* não era apenas uma personagem, mas o representante de todo um grupo de trabalhadores excluídos no processo de modernização de Paris:

> A Boemia [o mundo da mais absoluta miséria e recusa da sociedade burguesa] na Paris da segunda metade do século XIX era verdadeiramente uma classe social, um lócus de real dissensão. Se quiséssemos localizá-la na complexa estrutura social da cidade, deveríamos buscá-la não nos estudantes do *Quartier Latin* mas nas *classes dangereuses*. Era esse elemento perigoso – essa turba de desempregados, criminosos e *déclassés* de toda sorte, as primeiras vitimas, os primeiros escombros do processo de industrialização – que compunha uma parte do exército que luta as batalhas de junho de 1848. O grande historiador social do período, Remi Gossez, encerra sua descrição sobre as origens dos insurgentes mencionando que a última categoria social dos rebeldes era composta por 'excluídos sociais de todo tipo: vagabundos, trabalhadores informais, *chiffoniers*, uma massa conhecida como *la Bohème*. (CLARK, 1999, p. 33).

Assim, a atribuição de foco seletivo para retratar o *chiffonier* não é apenas um efeito estético qualquer, mas uma estratégia artístico-política que revela, no espaço abstrato da Paris haussmanizada, o lócus do espaço abstrato do dinheiro, agora capital financeirizado. De par com o *chiffonier* de

[11] "Vers pour le portrait d'Honoré Daumier". In *Baudelaire – Oeuvres Complètes*. op. cit.

Baudelaire, a abstração dos processos financeiros é diversa, porém não alheia da trágica concretude que acompanha a modernidade.

> Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,
> Moulus par le travail et tourmantés par l'âge,
> Éreintés et pliant sous un tas de débris,
> Vomissement confus de l'énorme Paris,
> Reviennent, parfumés d'une odeur de futailles,
> Suivis de compagnons, blanchis dans les batailles
> Dont la moustache pend comme les vieux drapeaux
> Les bannières, les fleurs et les arcs triomphaux.[12]

[Toda essa gente afeita às aflições caseiras,/ Derreada pela idade e farta de canseiras,/ Trôpega e curva ao peso atroz do asco infinito,/ Vômito escuro de um Paris enorme e aflito/ Retorna, a trescalar do vinho as escorralhas,/ Junto aos comparsas fatigados das batalhas,/ Os bigodes lembrando insígnias espectrais,/ Os estandartes, os pendões e arcos triunfais. Cf. *Le vin des Chiffonniers*. In *Tableaux Parisiens*. *Baudelaire – Oeuvres Completes*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A., 1980, pp.78-79.]

Atget compreende a lição do poeta: Paris produz seu *spleen* e o *spleen* produz sua Paris. A melancolia revolucionária de ambos exige que a produção artística reflita o transitório, extraindo dele a fração que se apresenta como eterno – como evidências em autos de um processo histórico.

> Com justiça, escreveu-se [que Atget] fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. [...] [Este local] é fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas [...] a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores. (BENJAMIN, 1993, pp.174-175).

Em seu diálogo com a pintura, Atget explicita a crise da representação da figura e fundo encerrada em parte da produção da Escola de Barbizon (Millet), ele próprio, como percebo, um membro tributário da tradição realista[13], dando um passo além na problematização das questões

[12] Toda essa gente afeita às aflições caseiras,/ Derreada pela idade e farta de canseiras,/ Trôpega e curva ao peso atroz do asco infinito,/ Vômito escuro de um Paris enorme e aflito/ Retorna, a trescalar do vinho as escorralhas,/ Junto aos comparsas fatigados das batalhas,/ Os bigodes lembrando insígnias espectrais,/ Os estandartes, os pendões e arcos triunfais. Cf. *Le vin des Chiffonniers*. In *Tableaux Parisiens*. *Baudelaire – Oeuvres Completes*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A., 1980, pp.78-79.

[13] Gostaria de propor uma avaliação da obra de Eugène Atget como tributária do programa enunciado pelo Realismo francês, não apenas em termos estéticos mas políticos. Neste movimento, como na obra de Atget, "um conceito novo e

enunciadas nos termos da pintura a óleo: subverte a ideia de mimésis do real fotográfico (Charles Marville), introduz um "eu" na imagem, explicitando-a enquanto construção (Manet). Além do mais, ao utilizar-se da fotografia, uma forma menos "artística", e portanto distanciada de sua "prima rica", a pintura de cavalete corolário da arte oficial da Monarquia de Julho, a pintura eclética do *juste milieu*, ele parece falar, nos mesmos termos "rebaixados" da propaganda e do cartaz, sobre a degradação da vida social daqueles que atuavam nos capítulos seguintes do processo de modernização iniciado por Napoleão I e continuado pelo Barão Haussmann. Sobretudo quando se trata da sua maneira de fotografar, completamente alheia aos processos mais modernos de então, que incluíam lentes especiais, filtros e correção de "imperfeições" na imagem. Conforme já dito, ao mesmo tempo que dava notícia da obsolescência daquelas personagens numa peça que alterava seu enredo, proporcionando-lhes papéis sociais cada vez mais indesejados, trazia-os para a "boca da cena". Eram eles as personagens principais e deles as falas mais importantes num cenário, que se por um lado agora se dissolvia, na dissolução expunha o processo, guardando parte da memória do que havia outrora sido.

> [...] o comerciante posando para a câmera era como um ator apontando para si próprio no palco do teatro urbano. Na linguagem do teatro francês, o *pointe* era o momento áureo da peça, quando o ator, na boca da cena, aproximava-se da platéia para falar seu monólogo olhando para o público. Esta convenção tinha a particularidade de interromper a ação que se dava no palco, da mesma forma que o

ampliado de História, acompanhado de uma radical alteração da percepção temporal, foi central para a abordagem realista. Pessoas comuns – pequenos comerciantes, trabalhadores e camponeses – em suas funções cotidianas começaram a aparecer num palco outrora reservado exclusivamente aos reis, nobres, diplomatas e heróis." Ao compararmos "*A cantora de rua*" (1862), de E. Manet com as fotografias dos pequenos ofícios feitas por Atget, a "genealogia" do fotógrafo francês, tributária sobretudo do segundo período do Realismo, se evidencia: "[nesta pintura de Manet] todo um segmento distinto do *milieu* urbano é capturado numa só figura, retratada, como que pelas lentes de uma câmera fotográfica, entre as idas e vindas de uma porta de bar; a mão levada à boca, os arredores aos quais outrora pertencera mal-esboçados, entrevistos de relance pela fugidia abertura [da porta retratada no canto esquerdo da tela]". Como Atget, aqui Manet trata seu *petit métier* como natureza-morta: "uma jovem, bastante conhecida nas redondezas do Panthéon, sai de uma brasserie comendo cerejas que leva envoltas numa folha de papel. A obra como todo é de um cinza doce e amarelado e a natureza me parece aí analisada com simpatia e exatidão extremas. Tal pintura tem, fora o assunto, uma austeridade que a enobrece; nela percebemos a busca pela verdade, o labor consciente de um homem que pretende, antes de mais nada, dizer francamente o que vemos diante de nós". Cf. NOCHLIN, Linda. *Realism*. Londres: Penguin Books, 1990, p. 23 e p. 160 (minha tradução) e ZOLA, Émile. *Une nouvelle manière en peinture (1867)*. In ZOLA, Émile. *Le bon combat – de Courbet aux Impressionistes*. Paris: Hermann, 1974, p. 86 (minha tradução). A obra de Atget também não é estranha às reivindicações "proto-realistas" de Diderot e sua pré-disposição para as artes fotográficas: a partir da inteligência desnormatizada, o olhar palaciano sai de cena para dar lugar aquele plebeu que, fruto de operação crítica, pretende apreender a sociedade pela reconstrução materialista, pelo poder sintético e pela subordinação à ideia central na elaboração da imagem. Cf. DIDEROT, D. **Salons**. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

> pequeno comerciante cessa sua atividade no momento em que conscientemente se engaja num processo de representação. (LE GALL. 1998, pp. 15-17).

Se a cidade se tornara o grande teatro do orgulho burguês, Atget parece, através da maneira como utiliza o foco nas imagens que produz, opor a (aparente) simplicidade de suas fotografias às formas espetaculares da modernização da cidade. Ao dar notícia da espetacularização da vida social[14], parece também em certa medida "interromper a ação" dramática da peça burguesa, para envolver o espectador de suas imagens num outro tipo de palco, mais "científico", com intuito "didático". O fotógrafo expõe uma contradição sistêmica, lembrando-nos: 1. que a luta de classe se inicia na extração da mais-valia, não no confronto revolucionário armado e 2. que a opressão não é um **dado**, mas um **processo** de reposição contínuo e truculento a serviço dos interesses do capital. Em sua representação não há lugar para o ilusionismo. Nestes termos, o "teatro" de Atget guarda, além de semelhança com o projeto naturalista de Zola, seu interlocutor direto, afinidades com a posterior produção de Brecht: não propõe apresentá-lo como "cópia do real", mas síntese de uma *determinada* realidade; este é seu "realismo épico"[15]).

[14] Novamente aqui revelam-se paralelos de interesse entre a produção fotográfica de Eugène Atget e àquela dos Realistas, corroborando a tese de que o trabalho artístico-fotográfico de Atget retoma – e atualiza – o projeto desses artistas. Não pretendo neste momento discorrer sobre todas as implicações do conceito de "espetáculo" e "espetacularização", desenvolvidas, como se sabe, no trabalho teórico do grupo intitulado Internacional Situacionista, na figura de um de seus maiores expoentes, Guy Debord. Para tanto, ver DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Éditions Gallimard, 1992. Tomando como base em termos gerais o conceito de "espetáculo" como uma tentativa de reavaliar o sistema capitalista de um ponto de vista essencialmente marxista, reforço os paralelos entre a produção realista e aquela do fotógrafo francês nos termos da retomada de um projeto que se pretende reação a outro, a saber, a modernização como projeto inacabado. "Não resta dúvida que Manet e seus companheiros olharam para a tradição que os precedia, para Velásquez e Hals, por exemplo. Mas o que mais parecia impressioná-los era a evidência de uma inconsistência, manifesta e papável, e não o fato da imagem estar no final preservada, de alguma maneira, da extinção. Esta mudança de percepção leva, por um lado, a enfatizarem os meios materiais pelos quais a ilusão e a semelhança são construídos [...], e por outro, a um novo conjunto de propostas que a representação formal deveria assumir, até onde era possível fazê-lo sem má-fé. 'O escopo e o objetivo de Manet e seus seguidores', segundo Mallarmé em artigo de 1876 [...] 'é que a pintura deve novamente aprofundar-se em suas causas...' [...] A ênfase na exatidão, simplicidade e atenção imperturbável é algo que ocorreria repetidamente nos próximos cem anos e não pode ser atribuída à arte que Manet fez nascer. A imperturbável atenção rapidamente cedeu lugar à incerteza (nisto, o caso de Cézanne é exemplar). As dúvidas sobre o ato de ver tornaram-se dúvidas sobre quase tudo que envolvia o ato de pintar. Logo, a incerteza tornou-se um valor em si. Poderíamos quase dizer que se tornara uma estética." No caso de Atget, creio, a retomada e atualização dessa estética. Cf. CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life*. In FRASCINA, Francis & HARRIS, Jonathan. *Art in Modern Cuture – an Anthology of Critical Texts*. Nova York: Phaidon Press Limited & Open University, 2006, pp. 44-45 (minha tradução).

[15] A partir da formulação do termo "realismo épico" por Régis Michel para descrever parte da produção de David em seu momento revolucionário (*Marat Assassinado*, 1793), gostaria de pensar a obra de Atget, ao aproximá-la do período, como corolário de um projeto inacabado, iniciado pelos setores mais progressistas na Revolução Francesa e que, à época do fotógrafo, dá notícia não apenas da interrupção do projeto mas de suas consequências mais nefastas. Ver MICHEL, R. E SAHUT, M-C. *David – L'Art et le Politique*. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

Por esse motivo, reduzir sua obra à mera "documentação" da "Velha Paris" seria ignorar o múltiplo caráter de suas imagens, residindo aí uma de suas maiores contribuições: o saneamento da atmosfera sufocante da fotografia tradicional – o retrato lisonjeiro burguês.

> Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com sua profissão, e tentou, igualmente, desmascarar a realidade. Viveu em Paris, pobre e desconhecido, desfazia-se de suas fotografias doando-as a amadores tão excêntricos como ele, [...] deixando uma obra de mais de quatro mil imagens. Berenice Abbott, de Nova Iorque, recolheu essas fotos, das quais Camille Recht publicou uma seleção, num volume de extraordinária beleza. Os publicistas contemporâneos nada sabiam sobre aquele homem que passava a maior parte do tempo percorrendo os ateliês, com suas fotos, vendendo-as por alguns cêntimos, muitas vezes ao mesmo preço que aqueles cartões postais que em torno de 1900 representavam belas paisagens urbanas envoltas numa noite azulada, com uma lua retocada. Ele atingiu o pólo da suprema maestria, mas na amarga modéstia de um grande artista, que sempre viveu na sombra, deixou de plantar ali o seu pavilhão. Por isso, muitos julgam ter descoberto aquele pólo que Atget já alcançara antes deles. Com efeito, as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a [...](BENJAMIN, 1993, pp.100-101)

Finalmente, o "teatro" de Atget nos informa também sobre as possibilidades e restrições do fazer artístico-fotográfico em sua época, ou seja, os embates entre o repertório das forças produtivas e as relações de produção. Como um *chiffonier* de imagens, que coleciona "os dejetos da história [como] um autor incógnito que não reivindica privilégios perdidos" (WOHLFARTH, 2007, p. 562), ele detém enorme controle técnico e vasto repertório artístico para execução de suas fotografias. Porém, à margem do mercado fotográfico que se desenvolvia em direção à representação lisonjeira da burguesia (e da classe média ascendente) nas glaciais "*cartes-de-visite*", ou do crescente mercado da fotografia de paisagem, de lugares exóticos – a produção fotográfica aliara-se à expansão imperialista[16] –, Atget se tornava um trabalhador tão obsoleto quanto suas "personagens". Um *flâneur* em Paris com uma velha câmera, fora do *dernier cri* da indústria e do mercado fotográficos, reunia evidências dos processos acima descritos cifradas em suas imagens. Terminou sua vida na tristeza e

[16] A esse respeito ver FABRIS, Annateresa. *A invenção da fotografia: repercussões sociais*. In FABRIS, Annateresa (org.) *Fotografia – usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998.

miséria. Afortunadamente, não viu sua obra elevada ao panteão da alta cultura, primeiro em Nova York pelas mãos de Berenice Abbott, fotógrafa e assistente de Man Ray em Paris, depois por uma das frações mais reacionárias da fotografia alemã, os fotógrafos da Nova Objetividade, e finalmente com exposições encomiásticas e heroicizantes nos mais importantes museus e galerias da Europa e Estados Unidos. Os que o fizeram não foram capazes de perceber que a perspectiva da qual falava, como falaram também Baudelaire, Daumier, Manet e tantos outros, revelava a imagem devastadora do processo de modernização (inacabado) visto de dentro por uma de suas vítimas, "aprisionada no cativeiro das forças produtivas"[17].

Referências Bibliográficas

ARANTES, O. Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg. In *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP, 2000.

ARGAN. G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BAUDELAIRE, C. *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A., 1980.

BEAUMONT-MAILLET, L. *Atget Paris*. Paris: Éditions Hazan, 1992.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

CANDIDO, A. Degradação do espaço. In *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

CEVASCO, M. E. e OHATA, M. (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CLARK, T. J. *The Absolute Bourgeois – Artists and Politics in France 1848-1851*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1999.

_____. *Image of the People – Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1999.

_____. *Modernismos* (org. Sonia Salzstein). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. The Painting of Modern Life. In FRASCINA, Francis & HARRIS, Jonathan. *Art in Modern Cuture – an Anthology of Critical Texts*. Nova York: Phaidon Press Limited & Open University, 2006.

[17] A formulação é de Iná Camargo Costa. In *Brecht no cativeiro das forças produtivas*. In CEVASCO, M. E. e OHATA, M. (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *A Pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

DIDEROT, D. *Salons*. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

FABRIS, A. (org.) *Fotografia – usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998.

HARRIS, D. *Eugène Atget – Itinéraires parisiens*. Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 1999.

HARVEY, D. *Paris, Capital of Modernity*. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

_____ . The Right to the City. *New Left Review 53*, Second Series, September-October 2008.

LE GALL, G. *Atget, life in Paris*. Paris: Éditions Hazan, 1998.

LÖWY, M. A cidade, lugar estratégico do enfrentamento das classes – insurreições, barricadas e haussmannização de Paris nas Passagens de Walter Benjamin. In *Margem Esquerda – ensaios marxistas 8*. São Paulo: Boitempo Editorial, novembro de 2006.

_____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses "Sobre o conceito de História"*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

MARTINS, L. R. A situação da arte e o "pensamento único". In *Margem Esquerda – ensaios marxistas 5*. São Paulo: Boitempo Editorial, maio de 2005.

MATOS, O. A cena primitiva – capitalismo e fetiche em Walter Benjamin. In *Discretas esperanças – reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

MICHEL, R. *David – L'Art et le Politique*. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

_____. *Géricault – L'invention du réel*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

NOCHLIN, L. *Realism*. Londres: Penguin Books, 1990.

OEHLER, D. *Quadros parisienses – estética antiburguesa 1830-1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O velho mundo desce aos infernos – auto-análise da modernidade apos o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

THÉZY, M. *Marville Paris*. Paris: Édition Hazan, 1994.

WISMANN, H. (org.). *Walter Benjamin et Paris***.** Paris: Éditions du Cerf, 2007.

ZOLA, E. *L'Assommoir*. Paris: PML, 1995.

_____ . *Le bon combat – de Courbet aux Impressionistes*. Paris: Hermann, 1974.